

Сербина Наталия Витальевна

**Предмет и межпредметное пространство
в живописном произведении**

Специальность 17.00.04 –
изобразительное и декоративно – прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Екатеринбург
2011

Работа выполнена на кафедре истории искусств ГОУ ВПО
«Уральский государственный университет им. А.М.Горького»

Научный руководитель кандидат философских наук, доцент
Уроженко Ольга Алексеевна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Шишин Михаил Юрьевич

кандидат искусствоведения, доцент
Казаринова Нина Васильевна

Ведущая организация ГОУ ВПО «Уральская государственная
архитектурно-художественная академия»

Защита состоится «21» июня 2011 г. в ____ часов на заседании
диссертационного совета Д212.286.08 по защите докторских и кандидатских
диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет
им.А.М.Горького» по адресу: 620000, г.Екатеринбург, пр.Ленина,51, ком.248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО
«Уральский государственный университет им.А.М. Горького».

Автореферат разослан «____» июня 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

доктор социологических наук, профессор

Л.С.Лихачева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы исследования. В условиях современной действительности, когда цивилизационные материальные ценности берут верх над ценностями духовной культуры, трудно переоценить значение искусства как одного из важнейших способов производства смыслов и устремлений человека, расширения его внутренних возможностей и способности к самосозиданию. Для эффективного выполнения искусством своих функций необходимо освоить его язык, способы организации художественного мира, в том числе мира живописи. Таким образом, актуальность исследования определяется самой жизнью. Степень практического интереса совпадает с необходимостью общетеоретической разработки проблемы в искусствоведческой науке. В выступлениях, монографиях, статьях сегодня нельзя не заметить две опасные тенденции. Первая - жесткая привязка исследователя к живописно-предметным реалиям произведения, превращающая его либо в сумму формально-технических приемов, либо в иллюстрацию словарей символов, аллегорий и т.п. Вторая – превращение исследуемого явления в повод для игры произвольных смыслов исследователя-интерпретатора. Необходимость возвращения искусствоведческой науке научно-корректных подходов к изучению художественных явлений в целостности формально-художественных и содержательно-сущностных сторон, материально-предметных оснований и духовных метафизических основ, а также развитие художественно-аналитических методов в соответствии с парадигмальными установками современного искусствоведческого мышления, делает разработку указанного проблемного поля важной для науки об искусстве. Системное рассмотрение такого способа организации художественного мира как взаимоотношения предмета с межпредметным пространством диктуется сферами художественной педагогики и непосредственной живописной практики.

Степень научной разработанности проблемы. Специфика живописи определила угол зрения на проблему предмета и межпредметного

пространства: он охватывает области художественной практики, художественной педагогики и историко-теоретических исследований, посвященных изобразительному искусству. Художники первыми в процессе своей профессиональной деятельности сталкивались с проблемой предмета и межпредметного пространства и решали ее на практике, используя весь доступный им арсенал изобразительно-выразительных средств. Высказывания таких мастеров, как Ф.Я.Алексеев, В.Э.Борисов-Мусатов, К.П.Брюллов, И.Волоцкий, М.А.Врубель, Н.Н.Ге, А.А.Иванов, В.В.Кандинский, Е.А.Кибрик, О.А.Кипренский, К.А.Коровин, И.Н.Крамской, П.В.Кузнецов, К.Малевич, М.В.Матюшин, М.В.Нестеров, К.С.Петров-Водкин, В.Д.Поленов, И.Е.Репин, В.А.Серов, В.И.Суриков, Ф.П.Толстой, В.А.Фаворский, П.Н.Филонов, С.Ф.Щедрин, Н.А.Ярошенко и др., представленные трактатами, заметками, дневниками, эпистолярным наследием, мемуарами и т.д. раскрывают многообразие их поисков.

Педагоги русской художественной школы - Л.Бруни, А.Г.Венецианов, А.Е.Егоров, С.К.Зарянко, Н.П.Кардовский, К.А.Коровин, Н.Купреянов, А.П.Лосенко, П.Митурич, П.Павлинов, В.Г.Перов, Н.Пискарев, А.П.Сапожников, Е.С.Сорокин, А.В.Ступин, С.Ушаков, В.Фалилеев. П.П.Чистяков, В.К.Шебуев и др. разрабатывали приемы изображения предмета и межпредметного пространства на картинной плоскости и фиксировали свои подходы в методиках обучения рисунку и живописи.

В искусствоведческих текстах проблему предмета и межпредметного пространства в свете методологии анализа живописных произведений и композиционно-художественных построений поднимали М.М.Алленов, М.В.Алпатов, Р.Арнхейм, А.Н.Бенуа, Б.М.Бернштейн, Г.Вельфлин, Б.Р.Виппер, Н.Н.Волков, М.А.Волошин, А.Г.Габричевский, Н.М.Гершензон-Чегодаева, А.Гильдебрандт, В.Н.Гращенков, И.Е.Данилова, М.Дворжак, Н.А.Дмитриева, Л.Ф.Жегин, В.И.Жуковский, А.С.Зайцев, И.И.Иоффе, А.А.Каменский, В.Н.Лазарев, М.Я.Либман, Ю.М.Лотман, А.А.Михайлова, Л.В.Мочалов, Г.Недошивин, Э.Панофский, Д.В.Пивоваров, Г.Г.Поспелов,

Н.Н.Пунин, М.К.Претте, И.А.Пронин, А.Г.Раппапорт, Б.Раушенбах, А.Ригль, И.Г.Сапего, Г.Ю.Стернин, М.Н.Соколов, Н.М.Тарабукин, С.А.Турчин, Б.А.Успенский, П.Флоренский, А.А.Федоров-Давыдов, А.К.Якимович и др.

Значительный вклад в становление нового понимания проблемы предмета и межпредметного пространства внесли секционные доклады и публикации 1920-х – 1930-х гг. сотрудников ГАХНа, ИНХУКа, ВХУТЕМАСа. Дискуссии о плоскости, пластике, пространстве были возобновлены на страницах специализированных журналов в 1960 – 1970-х гг. (М.С.Каган, А.А.Каменский, А.М.Кантор, В.Н.Прокофьев, В.С.Турчин и др.). Однако несмотря на огромный корпус исследований предмета и межпредметного пространства в живописи, ряд проблем все же остается за пределами рассмотрения. Разработка их теоретических аспектов отличается неполнотой, а способы формирования представлений - неосвещенными.

Целью настоящей работы является выявление содержательного потенциала таких понятий как «пространство поверхности предмета», «внутрипредметное пространство», «межпредметное пространство»; раскрытие их эвристических возможностей в искусствоведческом анализе отдельных произведений и целых этапов историко-художественного процесса. В соответствии с этим решается **ряд задач:**

1. Рассмотреть бытующие в современном художественном мире определения предмета и межпредметного пространства.

2. Выявить основные факторы, определяющие постоянные характеристики пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств на картинной плоскости, а также факторы, оказывающие влияние на их способность к трансформациям. Уточнить роль композиции в формировании их качеств.

3. Проанализировать специфику взаимоотношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств в основных типах художественного обобщения; показать их историческую эволюцию.

5. Выделить основные черты нового визуального видения, определившие взаимоотношения пространства поверхности предмета, внутри - и межпредметного пространств в русской живописи первой трети XX века; раскрыть и проанализировать их в творчестве К.С.Петрова-Водкина.

Объект данного исследования - живопись как вид искусства, взятый в историко-художественном контексте. **Предмет исследования** - взаимоотношения предмета как пространства поверхности и внутрипредметного пространства с пространством межпредметным в рамках организации картинной плоскости.

Проблема предмета и межпредметного пространства в живописи является фундаментальной, что обусловило необходимость **хронологических и территориальных рамок исследования**. Работа построена на изучении своеобразия их взаимоотношений в русской художественной традиции. Искусствоведческие труды последних десятилетий, исследующие русскую художественную школу в контексте европейских школ, раскрывают как своеобразие путей ее развития, так и их «вписанность» в мировой историко-художественный процесс. Это позволяет, оставаясь в рамках русской традиции, изучить и общие закономерности отношений предмета и межпредметного пространства, и их вариативность. На общем фоне «влета» отечественного искусства в мировой художественный процесс первых десятилетий XX века выделяются масштабные фигуры мастеров, в творчестве которых уникально сочетались подлинно новаторское видение и предметность, образуя особый сложно-целостный мир. Эти художники подвели черту под развитием традиционной предметности, открывая новые возможности взаимоотношений предмета и межпредметного пространства. Одним из них был К.С.Петров-Водкин, живописные поиски которого определили верхнюю границу хронологических рамок настоящего исследования.

Решение поставленных в диссертационном работе проблем опирается на несколько групп **источников**. Прежде всего, это живописные

произведения из собраний Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Свердловского областного краеведческого музея, Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн», Нижнетагильского музея изобразительных искусств, Ирбитского государственного музея изобразительных искусств, Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева, и Художественно-мемориального музея К.С. Петрова-Водкина в Хвалынске. Другую группу составляют материалы Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Существенным для раскрытия специфики проблемы и ее рецепции в обществе стали трактаты художников, теоретиков и педагогов, их статьи, заметки, дневники, эпистолярное наследие, мемуары, рецензии. Особую группу источников составили материалы периодической печати. Это журналы «Искусство» (с 1933 г.), «Творчество» (1957 - 1990), «Декоративно-прикладное искусство СССР» (1957 - 1999), «Художник» (1958 – 2006), «Наше наследие» (с 1989 г.), «Декоративное искусство» (1991 – 2000), «Художественный журнал» (с 1993 г.), «Пинакотека» (1997 – 2000), «Новый мир искусства» (1998 - 1999), «Русская галерея» (с 1998 г.), «Арт-хроника» (с 1999 г.), «ДИ (диалог искусств» (с 2001 г.). Публикации на страницах сборников «Советское искусствознание» (1974 – 1990), «Вопросы искусствознания» (1991 – 1998) и «Искусствознание» (с 1999 г.). В круг источников вошли также монографии, содержащие сведения о теоретических размышлениях выдающихся мастеров по проблемам теории и истории искусства, а также Интернет-источники.

Методология исследования. Сложность объекта и предмета исследования предполагает применение комплексного, междисциплинарного подхода, привлечения методов различных гуманитарных наук, таких как

философия, психология, культурология, искусствоведение. Системный подход дает возможность рассмотреть предмет и межпредметное пространство в картинной плоскости как целостность, проанализировать их в качестве отдельных элементов и в их взаимосвязях. Культурологический и сравнительно-искусствоведческий методы были необходимы для отслеживания изменений в содержании понятий «предмет» и «межпредметное пространство» в разные культурно-исторические периоды. Для выявления семантики пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств, поиска закономерностей их структурирования, автор опирался на структурно-семиотический подход, связанный с именами Р.Арнхейма, Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского и др. Исследование основывалось также на разработанном Г.Вельфлиным и его последователями методе формально-стилистического анализа. Для интерпретации предметно-пространственных мотивов в живописных работах К.С.Петрова-Водкина был применен иконологический метод, связанный с именем Э.Пановского.

Основные результаты исследования, выносимые на защиту.

1. Определение особенностей содержательного потенциала категории пространства в искусствоведческих текстах и живописной практике, а также выделение понятий пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств из ряда родственных искусствоведческих терминов плодотворно для их теоретического осмысления. Введение вышеназванных понятий в методологию искусствоведческого анализа произведений живописи позволяет структурировать, расширять и углублять исследовательское поле искусствоведческой науки.

2. Пространство поверхности предмета, внутри- и межпредметное пространства обладают постоянными и вариативными характеристиками. Линия, свет и цвет как моделирующие факторы способны оказывать влияния на их интенции к взаимопереходам и трансформациям. Как условие, задающее своеобразие художественно выразительной целостности картинной

плоскости, и шире - всего мира живописного произведения, композиция диктует приемы их согласования, коррелируя их качества.

3. Своеобразие принципов согласования пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств в историко-художественном процессе обуславливается потенциалами «линейно-плоскостного» и «живописно-пространственного» (Б.Р.Виппер) типов художественного обобщения. Развитие историко-живописного процесса в начале XX века привело к их сближению, изменив устоявшиеся правила. Новая система художественного видения проявилась в отказе от обособленности пространства поверхности, внутри- и межпредметного пространств в живописном произведении, в их взаимопроникновении.

4. На фоне художественных поисков эпохи проблема взаимоотношений предмета и межпредметного пространства в творчестве К.С.Петрова-Водкина нашла уникальное разрешение: своеобразие моделировки пространства поверхности, внутри- и межпредметного пространств в его натюрмортах, портретах и сюжетных картинах заключается в их согласовании, построенном на принципе взаимоотражений. Этот принцип раскрывает живописную философию мастера, его мировоззренческую позицию, установку на единство мира явленных/явных предметных форм с миром форм как будто скрытых, потенциальных, лишь отчасти репрезентированных посредством систем бесконечномерных отражений, обогащая таким образом смысловое поле произведений.

Научная новизна исследования. Данное исследование представляет собой одну из попыток выработать методологию комплексного анализа взаимоотношений пространства поверхности предмета, внутри - и межпредметного пространств, способов их репрезентации на картинной плоскости, а также в поле художественных смыслов.

1. Пространство поверхности предмета, внутри- и межпредметное пространства выделены в картинной плоскости как особое системно-структурное целое. Проанализирован характер их взаимоотношений в

зависимости от установок на обособленность или «связность» предмета с окружающим пространством.

2. Обозначены черты межпредметного пространства, сообщающие ему широкий спектр живописно-пластических трансформаций: способность организовывать картинную плоскость на основе фрактальных ритмов, возможность выступать в качестве фигуры, способность задавать отношения неопределенности в паре с предметом и др.

3. Систематизированы основные характеристики линейно-плоскостного и живописно-пространственного типов художественного обобщения в живописи к началу XX в.; в связи с этим уточнена специфика взаимоотношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств.

4. На основании интенции к взаимотрансформациям, отказу от обособленности и т.п. пространства поверхности предметов, внутри- и межпредметного пространств фундаментальной характеристикой нового художественного видения, нового формообразования в живописи первой трети XX в. названы отношения неопределенности, относительности, «стертости» границ в предметно-пространственном мире произведения.

5. Опираясь на анализ отношений предмета и межпредметного пространства, автор предлагает ввести в искусствоведческий анализ кроме традиционного исследования миметического и немиметического слоев живописного произведения, изучение слоя неочевидных, скрыто присутствующих в картине биоморфных и других видов оплотнения форм, что обогащает поле художественных смыслов вещи. Автор здесь развивает подход к анализу произведений изобразительного искусства, предложенный В.И.Жуковским и Д.В.Пивоваровым. Методология комплексного анализа отношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств позволяет вписать в общую систему искусствоведческого анализа произведения, построенные на основании различных способов художественного видения, в том числе беспредметные.

6. Применение категорий пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств к анализу картин К.С.Петрова-Водкина сделало возможным определить способ их репрезентации на картинной плоскости как взаимоотражения. Последнее позволило доказать, что живопись мастера может быть понята в качестве яркого явления русского космизма, как раскрытие одного из основных законов философии космической реальности – закона всеобщей связности миров, видимых и словно неочевидных, проявленных и скрыто манифестируемых.

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут служить теоретико-методологической базой изучения феномена живописи: могут применяться при разработке общих лекционных курсов по теории и истории изобразительных искусств, могут составить основу специальных курсов по теории и истории живописи, методологии искусствоведческого анализа.

Апробация исследования. Основные положения диссертации и полученные результаты обсуждались на заседаниях кафедры истории искусств Уральского государственного университета им.А.М.Горького в 2010-2011 гг. Они также представлены в публикациях автора: статьи в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК - «Перспективы науки» (Тамбов, 2010); статьи в журналах, сборниках, доклады на научно-практических конференциях и чтениях: «Россия и Китай: исторический опыт взаимодействия и новые грани сотрудничества» (Екатеринбург, 2008), «Китай: история и современность» (Екатеринбург, 2009), «Перспективы науки» (Тамбов, 2009), «Праздник в пространстве современной городской культуры» (Екатеринбург, 2009), «Время культуры в региональном пространстве» (Курган, 2010), «Стратегии стабилизации и опыты обновления в мировой истории» (Екатеринбург, 2010), «Грибушинские чтения» (Кунгур, 2011).

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения. Общий объем диссертации –

125 с. Список литературы - 384 наименования; в т.ч. 7 наименований на иностранном языке. Список приложений составляет 170 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность исследования, характеризуется степень научной разработанности проблемы, формулируются его цель и задачи, определяются объект и предмет, аргументируются хронологические и территориальные рамки, обозначаются основные источники, излагается методологическая основа, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Пространство поверхности предмета, внутрипредметное и межпредметное пространства в живописи»** автор исследует особенности их существования в мире живописного произведения, выделяет формирующие их факторы; определяет основные характеристики; анализирует их взаимоотношения в живописной композиции. Ввиду особой терминологической свободы искусствоведческих текстов, в которых нередко одно и то же явление описывается с помощью разных терминов, автор начинает первый параграф *«Понятие предмета и пространства. Предмет как система пространства поверхности и внутрипредметного пространства»* с выяснения содержательного потенциала понятий, которыми обозначаются интересующие диссертанта живописные явления. Автор обращается к анализу ряда синонимичных предмету понятий, используемых в текстах, посвященных исследованию живописи - фигура, форма, тело, объем, поверхность. Так, поверхность определяется, преимущественно, как наружная сторона предмета; как граница, отделяющая одно геометрическое тело от другого. Иногда как оболочка, слой, покрывающий предмет. Объем подразумевает наличие определенной поверхности, но в основном сводится к геометрической сущности предмета. Говоря об объеме, имеется в виду трехмерность предмета (глубина, ширина и высота). Под телом чаще всего понимается организм в его внешних

проявлениях, либо заполненный веществом и ограниченный поверхностью предмет в пространстве. Фигура есть часть поверхности в пределах неких границ; это определение схватывает контур, наличие поверхности, однако опускает внутреннюю конструкцию, разнообразие фактур и т.п. Форма - наиболее емкое понятие: искусствоведческий подход кроме определения формы как художественной подразумевает узкое ее определение как ограниченность чего-либо в пространстве. Смысловое ядро понятия «предмет» включает и аспект физического материального объекта, и аспект деятельностного отношения к нему человека, вмещающая таким образом бесконечное множество характеристик жизни, разворачиваясь как целый мир, как «вещь, несущая весть» (М.Н.Эпштейн). Все это делает понятие чрезвычайно плодотворным для искусствоведческой науки, исследующей особую континуальность художественного мира. Он несет в себе признаки поверхности, трехмерность объема, наполненность веществом, структурность тела, изменчивость формы. Изучая предмет в картинной плоскости, диссертант вслед за А.Г.Раппапортом отмечает его фундаментальную характеристику - двойственную ориентацию, поляризацию на границу-центр, контур-объем, «внешний»-«внутренний» элементы, функцию-внутреннюю конструкцию, поляризацию с точки зрения «сил воздвигания»-«сил ограничения» и т.п. На интенционально-смысловом уровне поляризация включает наличие двух понятий: форму (в значении предмета) и содержание (как смыслы), что подтверждается высказываниями многих исследователей.

Далее исследуется понятие пространства, которое наполнялось различным содержанием в зависимости от этапов исторического развития человечества, а также от сфер его деятельности. Различные отрасли естественно-научного и гуманитарного знания вводили свои подходы, свое видение пространственности. Систематизируя огромный спектр осознания пространства, в контексте данного исследования нельзя не подчеркнуть важность двух его модальностей: пространство как протяженность и

пространство как порядок сосуществования. В первом случае оно строится на наблюдениях за одним конкретным явлением, предметом и обладает метрическими характеристиками, оно изотропно, равномерно напряжено и разряжено. Во втором организуется на наблюдениях за взаимоотношениями множества явлений, предметов как пространство относительностей, которое принципиально топологично и анизотропно. Художественное пространство, организовывающее и мироотношение художника, эпохи, зрителя, и способы его отражения в произведении, преимущественно тяготеет ко второй модальности. Отличительными системообразующими качествами пространства в живописи являются и физико-метрические составляющие: разработка глубины, объемов, систем перспективных построений и т.д. на плоскости, и топологические характеристики, определяющие мир живописного произведения. Основной закон живописи - закон пропорциональных отношений - организует пространство картины, сопрягая внутрехмерный мир духовных реалий и трехмерную физическую реальность на двумерной плоскости картины. Диссертант рассматривает картину как систему взаимоотношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств. Пространство поверхности предмета на живописной плоскости задается геометрической сущностью поверхности, рельефом различных профилей, конструируется осью симметрии, связано с объемом предмета и определяется контуром; основными моделирующими факторами являются линия, свет, цвет. Диссертант определяет внешнюю сторону очерчивающей предмет линии в качестве общей границы пространства поверхности и межпредметного пространства; систематизирует характерные качества пространства поверхности: выпуклость, относительная простота «формы», различного профиля рельеф, охват меньшей, чем «фон», площади, целостность контура. Автор обращает внимание на то, что пространство поверхности предмета принадлежит и предмету, и самой живописной плоскости картины, а его моделировка несет в себе также художественно-образные смыслы. Далее исследуется внутрипредметное

пространство, которое принадлежит и пространству поверхности предмета, и раскрывает его конструкцию, определяющую функционирование предмета как материальной вещи и как выразителя мироотношения художника. Автор вводит следующие уточнения: внутрипредметное пространство задается «стенками» предмета, внутренним контуром моделирующей их линии, конструируется осью симметрии, связано с объемом и может определяться со стороны своей вещественности. Основные средства его построения те же, что и в случае пространства поверхности (линия, свет, цвет), но характер их использования несколько иной (доминируют свет и цвет). Внутренняя сторона очерчивающей линии есть граница внутрипредметного пространства с пространством поверхности и мера выявленности внутрипредметного пространства зависит от степени ее плотности. Внутрипредметное пространство отражает внутреннее строение предмета; вещество, из которой он состоит (физическую материю, материю душевно-духовных переживаний, «витальность», напряжение «энергетических сил» и т.п.). Оно может быть разработано как некий микрокосм, фрактальный или не фрактальный среде и при этом всегда принадлежит и предмету, и картинной плоскости.

Во втором параграфе *«Понятие межпредметного пространства. Взаимосвязи пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств на картинной плоскости»* диссертант исследует синонимический ряд межпредметного пространства в живописи - фон, среда, перспектива. Представление о фоне обычно сводится к заднему плану картины. Среда определяется либо как вещество, заполняющее пространство, либо как вещество, окружающее предмет, что подразумевает отсутствие у среды определенной формы. Часто для определения пространства пользуются термином перспектива, хотя системы перспектив являются лишь одним из способов построения пространства на плоскости. Межпредметное пространство в живописи определяется характером промежутков между предметами, теми силовыми полями, которые «ограничивают воздвигание» предмета. Оно не так отчуждено, как

нейтральный фон, более определенно по форме, чем среда, и всегда принадлежит картинной плоскости. Фигура межпредметного пространства задается контурами предметов и в рамках картинной плоскости зависит от их месторасположения, формы и направления движения. Она определяется вогнутостью его рельефа, относительно сложной формой, охватом большей, чем предмет, площади и цельностью контура предмета. Моделируют межпредметное пространство свет и цвет. В параграфе рассматривается способность межпредметного пространства задавать неопределенность в отношениях с предметом. Например, когда художник стремится придать орнаментальность всему полю изображения, контуры предметов способны образовывать особые смыслозначимые межпредметные промежутки, имеющие некие фигуративные очертания. Благодаря интенциональному переносу предмет-фигура воспринимается то в одном контуре, то в соседнем с ним. Общие границы, соотношение масштабов и текстур, взаимокомпенсирующее действие света и цвета являются основанием для взаимопереходов пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств, приводящих к новым образным смыслам. Эти переходы становятся особым выразительно-смысловым приемом в искусстве.

Анализируя композицию, уточняя ее технический (компоновка) и художественный (композиция) аспекты, проводя сравнительный анализ взглядов художников, искусствоведов, философов и т.д., автор делает вывод о том, что фундаментальные качества композиции (стремление к целостности, завершенности, невозможность быть измененной и т.д.) диктуют особые приемы согласования пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств на картинной плоскости, что отражается на их характеристиках.

Вторая глава **«Становление пространства поверхности предмета, внутрипредметного и межпредметного пространств в истории живописи»** посвящена анализу своеобразия историко-художественного процесса в аспекте исследуемой проблемы. В первом параграфе *«Основные*

подходы к изучению историко-художественного процесса. Тип художественного обобщения как критерий его рассмотрения» диссертант систематизирует изменения представлений об истории живописи в процессе развития человеческого знания: от понимания ее как суммы биографий художников и их произведений к осознанию комплекса проблем, связанных с методологией изучения истории искусства как особого целостного историко-художественного процесса. Автор рассматривает процесс поиска учеными критериев историко-художественного развития и выделяет следующие подходы: историко-стилевой (Ж.Вазари, Г.Вельфлин, И.Винкельман, Б.П.Виппер, В.Власов, Э.Панофский, В.Н.Прокофьев, Д.В.Сарабьянов, А.Н.Соколов и др.), надстилевой (В.Н. Прокофьев, Р.Б.Климов и др.), философско-психологический (П.А.Флоренский, А.Ригль, Х.Ортега-и-Гассет, М.М.Бахтин, В.Дильтей, Д.Дике и др.). Уточняются общие для всех подходов черты - соединение периодичности и направленности, поступательных и попятных движений, наличие «стабильных» и «мобильных» структур и т.д. Приводятся разработанные исследователями схемы движения: колебательный (Ж.Вазари), однолинейный (Г.Гегель), циклический (И.Винкельман, О.Шпенглер), «подобный спирали» (В.Н.Прокофьев, Р.Б.Климов). Подчеркнем, история отечественной живописи входила составной частью в общетеоретические размышления ученых, но нередко ее развитие становилось предметом специального рассмотрения (А.Бенуа, И.Э.Грабарь, Д.В.Сарабьянов, А.К.Якимович и др.). В контексте работы представляет интерес подход к пониманию историко-живописного процесса как имманентного развития художественной формы, где важную системообразующую роль играет тип художественного обобщения. В параграфе отмечается: тип художественного обобщения затрагивает фундаментальные вопросы формообразования и формосодержания. Содержательный потенциал понятия пересекается с одним из сегментов смыслового поля категории стиль и стилизация. Тип художественного обобщения «схватывает» и своеобразно коррелирует на основе принципов

синергичности отношение художника к миру, задающее меру подобия всему художественному явлению, языковые комплексы эпохи и выразительные средства произведения. Автор развивает положение о том, что тип художественного обобщения может быть рассмотрен как устойчивая структура формальных элементов и образной системы, а также как определенный способ соотношения пространства поверхности, внутри- и межпредметного пространств в мире живописной картины.

Наука выделяет в истории искусств два ведущих типа художественного обобщения, в каждом из которых доминирует свой комплекс характеристик. Приводятся бытующие в искусствоведении их основные определения: линейно-плоскостный и живописно-пространственный (Б.Р.Виппер, опираясь на Г.Вельфлина), сочетания плоскостно-выразительных, изобразительно-глубинных и экспрессивно-выразительных комплексов (А.Г.Габричевский), знаково-символический и предметно-пространственный (А.М.Кантор), жизнеподобный и условный (А.А.Михайлова), глубинный и плоскостный (Л.В.Мочалов), дальнее и ближнее видение (Х.Ортега-и-Гассет), отражающий и подражающий (В.Н.Прокофьев), «гаптический» и «оптический» (А.Ригль), отображающий и созидающий (Н.М.Тарабукин), перспективистский и неперспективистский (В.С.Турчин), живописный и графический (П.Флоренский) и др. Диссертант подчеркивает, что выделение типов художественного обобщения из живого историко-художественного процесса является теоретической абстракцией, неизбежно упрощающей многообразный процесс, но одновременно позволяющей обнаружить скрытые законы, механизмы его движения.

Во втором параграфе *«Своеобразие отношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств в линейно-плоскостном и живописно-пространственном типах художественного обобщения»* раскрывается ряд необходимых и достаточных характеристик линейно-плоскостного типа художественного обобщения: бережное сохранение плоскости, опора на линейно-силуэтное пятно, декоративные

свойства линии, локальный цвет, свет, трактуемый как абсолютный свет; тяготение к выявлению знаковой природы предмета, к пониманию межпредметного пространства как беспредельности, а времени как вечности; сочетание множественности разновременных событий в пределах единой изобразительной плоскости. В целом в отношении пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств здесь преобладает изолированность, отстраненность, замкнутость, несвязность или «слоевая» (Н.Н.Волков) организация. Единство и целостность живописного мира реализуется доведенной до совершенства организацией бесконечно разнообразных ритмов, использованием систем обратной или сферической перспектив и т.д. В работе прослеживаются основные этапы формирования линейно-плоскостного типа художественного обобщения. Автор уточняет характеристики живописно-пространственного типа художественного обобщения: тяготение к прорыву плоскости, ясным глубинным решениям; опора на живописное пятно, на изобразительные возможности линии, тонально или пленэрно разработанного цвета и света; стремление к передаче богатства предметных характеристик; к трактовке пространства и времени как конкретно-исторических и т.д. Диссертант подчеркивает, что в отношении пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств здесь преобладают стремления к открытой связности, относительности, к «целостному единству» (Г.Вельфлин). Отмечается наличие в живописно-пространственном типе двух модальностей - «пространственный» и «средовой» подходы (А.М.Кантор). В параграфе также рассмотрено формирование многовариативности живописно-пространственного типа художественного обобщения.

Следуя общим процессам мирового художественного развития, отношения предмета и межпредметного пространства в традиции отечественного искусства отношения прошли путь от древности к средневековым формам, от ранних подходов академической системы, через романтизм, передвижнический реализм, модерн к авангарду, для которого

стало характерным «распредмечивание» предмета и своеобразное «опредмечивание» среды. Осознается общая устремленность разработок пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств в обоих типах художественного обобщения в начале XX века к взаимопроникновению. Каждый из названных типов, как правило, связывается исследователями с определенной конкретно-исторической эпохой. Диссертант уточняет неабсолютность этих связей, примером чему может служить сосуществование приемов разных типов обобщения не только в одну историческую эпоху, но и в творчестве одного мастера, или даже в одном живописном произведении. Причины подобных явлений заключаются в ограниченности возможностей каждой из систем, как на изобразительном, так и на образно - смысловом уровнях.

В третьей главе **«Взаимоотношения пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств в живописи первой трети XX века»** автор исследует новые интенции в понимании предмета и межпредметного пространства в живописи, их образные смыслы, а также уникальное преломление этих поисков в творчестве К.С.Петрова-Водкина.

В первом параграфе *«Предмет и межпредметное пространство в художественных системах первой трети XX века. К.С.Петров-Водкин»* диссертант характеризует сложность процессов художественного развития в кон.XIX-нач.XX в. Искусство вело активный поиск принципиально новой картины мира, что выразилось в тяге к различным, подчас противоположным, системам художественного видения: традиционным, реформированным, ретроспективным, новационным. Отход от позитивистского взгляда на мир и утери им сакральности (Н.Пунин) рождали новую визуальную концепцию предмета. Так, кризис позитивистских взглядов на пространство выразился в его мифологизации, в ориентировании на сверхчувственные формы реальности, универсумные «первообразы», на неперспективистские системы изображения с их множественностью ракурсов, точек зрения, нетрадиционными цвето-свето-пластическими,

фактурными и т.п. решениями. Предмет подвергся тщательному анализу с целью выявления мельчайших, строящих его, «атомов и молекул» и тогда оказалось, что и предмет, и окружающее его пространство не отделены друг от друга непроходимой «контурной обводкой», а одинаково вещественны и находятся в отношениях свободного взаимодействия. Пространство поверхности предмета истончается, границы становятся проходимыми и для внутри-, и для межпредметного пространств. Внутрипредметное пространство усложняется, его конструкция становится более дробной, а проникновение межпредметного пространства внутрь предмета активно побуждает его к трансформации. Снижение сосредоточенности на предмете (импрессионизм) и ослабление его роли в композиции сначала приводят к деформациям (П.Сезанн и кубисты), а затем и к его полному исчезновению (в беспредметных течениях). Мельчайшие частицы внутрипредметного пространства, не сдерживаемые границами, разлетаются по межпредметному пространству, овеществляя его. В итоге обособленность пространства поверхности, внутри- и межпредметного пространств разрушается и предмет вовлекается во всеобщее неразделенное планетарное единство в качестве организма, развивающегося и строящегося в соответствии с законами мироздания. В пульсирующей живописной массе как бы произвольно рождаются некие новые неожиданные фигуры. Они образуются не в привычной оппозиции граница предмета-центр, контур-объем и т.п., а во взаимоотношениях росчерков мазков и «межмазочных» промежутков, световых пятен и «осколков» предметных форм, в складках тканей, организующих пространство поверхности предмета и т.п. Фигуры спонтанно возникают и столь же спонтанно скрываются, затаиваясь в глубинах неочевидности, чтоб вновь проявиться, но уже в структурно новом теле. Сложнейший метаморфизм становится фундаментальной характеристикой ритмической организации картинной плоскости. Предмету возвращается его утерянная сакральность, но не путем простого механического повторения прошлого, а рождением в качественно новой, иной форме. В основе этого

формообразования лежат законы отношений неопределенности между предметом и межпредметным пространством. Используемые прежде в живописи как чисто декоративные приемы, иногда как трюки или как естественное следствие системы художественного видения живописцев-визионеров, в XX веке они оказались освоены в качестве фундаментальной характеристики предметно-пространственного мира, что ясно обозначилось в живописи символизма. Автор подчеркивает, что изобразительные приемы, выражающие названную неопределенность в истории живописной практики, были самыми разнообразными: от простого «списывания краев» предмета, активной разработки холста как пространства рефлексов или чистых линейно-силуэтных цветовых пятен до отказа от артикуляции предмета вообще. Так, эволюция историко-художественного процесса в начале XX века привела к сосуществованию двух типов художественного обобщения с интенцией их объединения в качественно новый синтез.

Во втором параграфе *«Претворение принципов новой визуальности в творческом методе К.С.Петрова-Водкина»* автор указывает: художник был на редкость последователен и разнообразен в ведении интересующей диссертанта проблемы. Его решения, отразив живописные поиски эпохи и пути историко-художественного процесса в целом, отличались глубиной проникновения в универсумные основы бытия, подлинностью синтеза национальных традиций, ярким новаторским претворением их на холстах. Отмечается, что творчество К.С.Петрова-Водкина хорошо изучено (Н.Л.Адашкина, В.И.Бородина, А.С.Галушкина, С.М.Даниэль, С.Капанова, В.И.Костин, С.И.Кулакова, Л.В.Мочалов, В.Н.Морковин, Г.Г.Поспелов, Ю.А.Русаков, Д.В.Сарабьянов, Е.Н.Селизарова, Т.М.Степанова, О.А.Тарасенко, В.Чайковская, К.В.Шилов, В.А.Юматов и др.). Здесь особую роль сыграли конференции, проводимые в Хвалынске, начиная с 1988 года, по инициативе художественно-мемориального музея К.С.Петрова-Водкина и его директора В.И.Бородиной. Однако решение загадок особой «недосказанности» картин мастера, заключенных в его живописном

философствовании благодаря «определенным скрытым сюжетам» (К.С.Петров-Водкин), еще долгое время будет требовать от исследователей глубокого и пристального внимания. Живописный мир художника далеко не полно раскрывается с помощью традиционного искусствоведческого набора выразительных средств. Диссертант исследует картинную плоскость полотен К.С.Петрова-Водкина в аспектах взаимоотношений пространства поверхности предмета, внутри- и межпредметного пространств. Оговаривается намеренный отказ автора работы от строго хронологического подхода и привлечение для анализа преимущественно натюрмортов и портретов художника; работы других жанров рассматриваются в случае необходимых сравнений, пояснений и уточнений. Натюрморты художника свидетельствуют о новом понимании им предмета как реальности двух миров - чувственного и сверхчувственного. Своеобразие моделировки пространства поверхности заключается в «гранености» форм: в сочетании кристаллических граней с блестящими, металлическими, стеклянными или зеркальными поверхностями. Это делает границу пространства поверхности с внутри- и межпредметными пространствами словно несуществующей. Внутрипредметное пространство разрабатывается с помощью сложнейшей системы взаимоотражений: перспективы хрустальных призм уводят в неизведанные глубины пространственных океанов; человеческие фигуры неожиданно уходят в межпредметное пространство, образуя в нем «антиформу», «антимассу» (Н.И.Полякова), а складочки тканей неочевидно группируются в лики или фигуры ландшафтов. Уникальность подобного подхода заключается в том, что в отличие от П.Филонова, например, взаимопроникновение внутри- и межпредметного пространств происходит при сохранении богатства характеристик поверхности предметов; их отношения подчеркнуто фиксируются и сферической перспективой. Подобный прием обусловлен мировоззренческой позицией художника, его восхищением красотой и целесообразностью земных предметных реалий, его принципиальной установкой на единство и связанность мира проявленных

форм с миром отражений, миром метафизическим, инобытийным, их реальную взаимопроникновенность. Подчеркнем, его философия отношений пространства поверхности, внутри- и межпредметного пространств основана не на отчуждении (линейно-плоскостный тип художественного обобщения), не на «списывании» их границ (живописно-пространственный), а на их фрактально согласованных взаимоотражениях. Мастер цельный и ясный, не чуждый научно-опытному познанию, К.С.Петров-Водкин реализует законы, открытые современной синергетикой, в организации мира, сделанного из материи мысли художника/замысла/мыслеобраза, краски и движений кисти. Тончайшими ритмическими подобиями строит он в поле холста из хаоса материи стихий, которых он не раз касался в своей жизни, Космос живого многомерного художественного бытия.

Своеобразие моделировки межпредметного пространства К.С.Петрова-Водкина заключается и в приеме «проявления» в нем вполне конкретных, как будто скрытых фигуративных форм в сюжетных картинах и портретах. Развивая поиски в области формообразования, идущие от школы П.П.Чистякова, от творчества М.Врубеля, экспериментов лучизма, художник создавал уникальное кристаллическое межпредметное пространство, представляющее собой сложную призматическую конструкцию из многочисленных взаимопересекающихся плоскостей. С помощью усложненной нюансировки мерцающего цвета, легкой, убедительной линии и т.п. в этих особых кристаллических сферах пространства живописец выявлял неочевидные тонко-материальные образы, фактически уничтожая грань между физическим и метафизическим планами жизни. Вслед за рядом мастеров живописи его времени он может быть назван «реалистом невидимых образов». Проведенный анализ показывает, что творчество К.С.Петрова-Водкина может быть понято не только как выражение религиозно-философского чувства художника (сюжетика, литературные заметки и т.д.), не просто как отражение планетарного порядка мира (сферическая или «наклонная» перспектива, масштабное соотношение форм

и т.п.), но как яркое явление русского космизма, как выражение закона всеобщего единства миров. В контексте общего историко-художественного процесса его живопись прокладывала трудный путь нового синтеза земных физических форм и метафизического бытия, преобразующего первые и выводящего из неочевидности вторые. Моделировка предмета и межпредметного пространства отвечала таинственному двуединству бесконечномерного мира: открытости, свободной проходимости его разнообразных сфер и одновременно их сокрытости, сакральности, священности. Это был один из путей в новую синергичную систему художественного видения мира, мира подобий, мира живых фрактальных форм.

В заключении определяются основные итоги работы, намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора. Статьи, опубликованные в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК РФ:

1. Сербина Н.В. Межпредметное пространство в картине как элемент художественного языка // Перспективы науки. - № 3(05) 2010. Научно-практический журнал.– Тамбов: ООО«Тамбовпринт»,2010.– С.68-71.– 0,3 п.л.
2. Сербина Н.В. Своеобразие становления межпредметного пространства в живописи в свете различных способов художественного обобщения // Перспективы науки.-№ 10(12) 2010. Научно-практический журнал. – Тамбов: ООО «Тамбовпринт», 2010. – С.30-33. – 0,3 п.л.

Другие публикации:

3. Сербина Н.В. «Дао» в живописной практике: к вопросу о формообразовании в китайском пейзаже // Россия и Китай: исторический опыт взаимодействия и новые грани сотрудничества: Материалы научно-практической конференции, Екатеринбург, 25 ноября 2008 г. - Екатеринбург, 2009. - С.44-47. – 0,2 п.л.

4. Сербина Н.В. О методологии изучения феномена «Межпредметное пространство» в свете искусствоведческого философствования // Время культуры в региональном пространстве: Сборник научных трудов. – Курган: Изд-во Курганского гос.ун-та, 2010. - С.48-53. – 0,4 п.л.
5. Сербина Н.В. «Взгляд из бесконечности»: пространственные построения в живописи средневекового Китая // Китай: история и современность: Материалы научно-практической конференции, Екатеринбург, 11 ноября 2009г. – Екатеринбург, 2009. - С. 49-53. – 0,3 п.л.
6. Сербина Н.В. Интенциональная подвижность элементов в пространстве орнамента. Символическое звучание русской крестьянской вышивки в рамках фольклорного праздника // Праздник в пространстве современной городской культуры: Материалы Всероссийской конференции с элементами научной школы для молодежи (26-28 ноября 2009 года). - Екатеринбург, 2009. - С.241-248. – 0,4 п.л.
7. Сербина Н.В. Феномен межпредметного пространства и его значимость в теории общего искусствоведения // Перспективы науки, № 1 (01) 2009. Научно-практический журнал.–Тамбов: ООО «Тамбовпринт», 2009. - С.21-25.– 0,4 п.л.